

Novela corta y cine: el caso de *El curioso impertinente*

Rafael Malpartida Tirado
(Universidad de Málaga)

1. Encauzamiento

Todo texto literario, en su calidad de *tejido*, es susceptible de ser reelaborado y de mutar tantas veces como el ingenio y/o la necesidad lo dispongan. Y aunque no es, desde luego, un rasgo más determinante en la novela corta áurea que en otras manifestaciones literarias (Laspéras, 308), se ha señalado a menudo la maleabilidad de este corpus genérico desde los estudios seminales, y más recientemente insistiéndose en los fenómenos de traducción, recomposición editorial y potencialidad reorganizativa.¹

El concepto clave al que se ha acudido en esta línea es el de *reescritura*, bien porque en su primera gran expansión “transnacional” desde el siglo XVI las operaciones de *traducción* y *recreación* de la novela corta manifestaron muy tenues fronteras (González Ramírez, 1230), bien porque en ámbitos como el de la dramaturgia, ya en el siglo XVII, dada su “configuración morfológica muy próxima a los mecanismos que rigen el espectáculo teatral” (Resta-González Ramírez, 104), la relación de débito fue sustancial, y “en su comienzo, para alimentarse y hacer frente a la creciente demanda, el teatro áureo tuvo que acudir a materiales de diferente procedencia, y entre ellos destacan por su importancia las *novelle* italianas” (Vaccari, 88).

A ello ha contribuido, naturalmente, que la *cornice*, en el caso de existir, presentara relación muy variable y a menudo volátil con los textos enmarcados (Colón, 51-55), produciéndose así una proverbial dinámica de “alternativas de estructuración” (Rodríguez Cuadros, 20), lo que propició una segunda, tercera y sucesivas “vidas literarias” de las unidades tras la emancipación del primer soporte.

El segundo componente que me interesa resaltar es el de la extensión, que, en cierto modo, está vinculado con el primero. Si salvamos todos los problemas teóricos y terminológicos que van desde la consideración de precedentes en las formas breves medievales como los *exempla* (Pabst, 21-56), hasta la distinción lábil, ya ingresando en nuestros siglos XVI y XVII, entre “cuento breve y extenso” o “cuentecillo” y “cuento novelado” (Chevalier, 37), y donde la brecha entre oralidad y escritura parece más decisiva para la definición de la novela corta (Laspéras, 309-311) que su propia longitud², diríase que, al menos en apariencia, su brevedad facilita esa migración textual.

¹ De hecho, el propio Laspéras aduce de inmediato el ejemplo de que “a imitación del mismo Lope de Vega los autores de la *Tragicomédie* francesa [...] se hayan apoderado de cuantos elementos dramáticos y poéticos, acciones, diálogos, disfraces, monólogos, etc., les ofrecía la novela corta española que acababa de traducirse al francés” (308).

² En todo caso, aquí no parece que se trate de “la brevedad como ideal estético”, según la atinada explicación de Curtius (682-691), como un elemento axial, sino de un aspecto derivado de otros factores, en especial los ideológicos y sociales (Rodríguez Cuadros, 17-27).

Planteada así la cuestión, podría pensarse que, dada su tradicional mutabilidad, la novela corta representa un filón para el cine, y si sumamos, desde su propia denominación matriz, la peculiaridad de la extensión, ya lo tenemos: un género para el séptimo arte. Pero si a lo primero poco hay que objetar, pues parece más “adaptable”, al menos en principio, la trama minúscula de un relato de Boccaccio o los temas y motivos recurrentes de una *ejemplar* de Cervantes o de *Zayas*³ que –por citar dos casos de extensión muy diferente– la “inasible sustancia” de un *Ulises* de Joyce o una *Metamorfosis* de Kafka, lo segundo me parece más discutible, pues habríamos de tasar antes cuestiones compositivas (desarrollo de ambientes, acciones, personajes, etc.) que puramente de longitud. En todo caso, si al cine le beneficiara la brevedad de la fuente literaria, dado que así ha de encomendarse menos a lo que parece una auténtica pesadilla de síntesis, reducciones y renunciadas –que son además, por lo general, no muy bien recibidas por el público conocedor y custodio de *su* obra literaria, ahora taraceada–, ¿no representa también una gran dificultad la operación contraria, esto es, la necesaria amplificación?

Estoy planteando de forma deliberada una simplificación que revela el absurdo de considerar equivalencias o analogías entre literatura y cine por razones de extensión. Para empezar, ya el teatro, aparentemente tan similar al cine en su faceta espectacular y en su factor de duración, es un “falso amigo” si pensamos en términos de traducción. Y en el caso de la novela corta, no será tanto la extensión, sino la capacidad de los adaptadores para ofrecer *nutrientes* y no *excipientes* respecto al texto que toman como referencia, lo que determinará sus logros tanto intrínsecos (efectividad narrativa) como en relación con su venero argumental (elección acertada de elementos y solidaridad entre ellos).

Para ejemplificar estas matizaciones, he optado por el caso de los traslados al cine de un texto abundantemente readaptado en la propia literatura, *El curioso impertinente* interpolado en el *Quijote*, que ha conocido innumerables revisitaciones que van desde la célebre y temprana recomposición homónima de Guillén de Castro hasta, por ejemplo, la más recóndita de Natsume Sôseki (Fernández, 1993). De este modo, el cine ha intervenido, desde otro flanco artístico, en un variado y fecundo diálogo con el relato cervantino, que no ha dejado de despertar interés para los propios creadores.

2. *Un diablo bajo la almohada* (José María Forqué, 1968)

La primera adaptación que conservamos del relato⁴ es la realizada en 1968 por José María Forqué, que firma el guion junto a Jaime de Armiñán, y de su condición de coproducción entre España, Italia y Francia, habitual modalidad del realizador sobre todo desde mediados de los sesenta hasta principios de los setenta, han derivado algunas de las principales críticas que ha recibido por parte de los estudiosos. Soria,

³ Y nótese que, aun así, Pasolini llega a emplear nueve relatos para *Il Decameron* (1971), mientras que con un solo texto de Boccaccio se urde todo un capítulo de unos cuarenta y cinco minutos de *El jardín de Venus* (1983), y en esa misma serie varias novelas cortas de *Zayas* se trasladan cada una a un solo episodio.

⁴ Hay noticia indirecta de un cortometraje homónimo de 1910, y llegó a estrenarse una versión también del mismo nombre en 1948 bajo la dirección de Flavio Calzavara, de la cual, tras ser rechazada por crítica y público (Pérez Perucha, 68-72; España, 71-72), no parece haber copia alguna.

por ejemplo, destaca que esta circunstancia “provoca cierto desajuste en la tonalidad del conjunto” (1998, 291) debido a la elección de actores foráneos (y de tres naciones e idiomas distintos) para el trío protagonista, que “son excelentes y tienen el físico adecuado para sus personajes, pero su trabajo, por supuesto muy profesional, es un tanto aséptico, tiene un punto de correcta frialdad” (291). Termina Soria, tras compararlos con el dúo secundario español, refiriéndose incluso a “encorsetamientos foráneos” (292), y si atendemos a declaraciones del propio Forqué (recogidas en otro lugar por Soria 1990, 100; y por Cebollada, 104), parece que él mismo afrontó como una dificultad “el ajuste de actores de distinto origen y diferente modo de hacer”. Pérez Perucha ha llegado a referirse incluso a una “insólita y heterodoxa menestra de intérpretes” (73).

Al margen de estas consideraciones, que están supeditadas en todo caso a preferencias “retroactivas” del que juzga (Soria llega a proponer otro trío de actores, 1998, 292), y centrándonos en la relación con su fuente literaria, lo primero que llama la atención de *Un diablo bajo la almohada* es su decidido viraje hacia la comedia respecto al texto cervantino. Cuando lo leo, no puedo evitar el esbozo de cierta sonrisa ante las extremadas aflicciones de Lotario por la desafortunada petición de su amigo, como cuando “recibió los cuatro mil escudos, y con ellos cuatro mil confusiones” (Cervantes, 422), que no deja de ser acotación divertida del narrador, o ante algunos giros rocambolescos de su desenlace, pero *El curioso impertinente* dista mucho de resultar un relato cómico, tanto en su concepción como en la recepción que de él se ha efectuado. Baste indicar que ha sido denominado, por ejemplo, “tragedia italianizante” (Flores, 80), o se ha insistido, en relación con la unidad mayor en la que se inserta, en su carácter dramático (Neuschäfer, 613).

Sin embargo, en la adaptación de Forqué ya se incide, desde los propios títulos de crédito, en que se ha tomado a chanza el conflicto importado del texto literario, con la recurrencia a desenfadadas animaciones y a una música inequívocamente cómica. Pero para no desviarse de la estela de Cervantes, se le representa mediante una de las animaciones jugando al billar con tres bolas (signo de modernización además de adelanto temático), se indica que se trata de una “versión” –“libre”, eso sí– del relato y ya desde el principio nos llama la atención que todos conserven los nombres con que aparecían en la fuente, a pesar de que es esta una adaptación con ambientación moderna. De hecho, el nuevo Anselmo (Gabriele Ferzetti) se nos presenta no como aquel “caballero rico y principal” de la novela cervantina, sino como un científico que realiza disparatados experimentos para averiguar la capacidad de hablar como los humanos de los chimpancés, aunque no obtiene más que “una pedorreta” por parte del simio, motivo que se retomará en el desenlace. Imagino que al lector que no conoce esta película ya le parecerá suficientemente disuasorio semejante planteamiento inicial, pero he aquí que, por sorprendente que parezca, el hecho de que Anselmo se dedique a esos menesteres y que obtenga resultados tan irrisorios, encaja perfectamente con el retrato bufo que se ha ideado para el personaje, y al filme –que no es muy logrado, desde luego, considerado en sí mismo– le beneficia notablemente que se coteje con su fuente literaria y se intente comprender que los reajustes y añadidos funcionan de modo armónico –y *nutriente*, no *excipiente*– al incorporarse al nuevo texto, el filmico.

Para empezar, este Anselmo vigila a su esposa Camila (Ingrid Thulin) mediante unas ridículas plumas estilográficas con micrófono incluido (al estilo de un

gadget de James Bond, tan en boga en el cine de aquellos años), y el primer equívoco se produce cuando ella intercambia sin querer su bolso con la mujer de un colega de Anselmo y él cree que es Camila quien está flirteando con otro al oír el dispositivo. Aclarado el malentendido, exclama aliviado que la infiel es otra y, por tanto, “¡El que los lleva es él!”, con evidente alusión, por elipsis, a los cuernos. Tras este incidente, nuevas sospechas le abordan: por ejemplo, llega a confundir al pretendiente de su suegra con un amante de Camila, o a disfrazarse de cura para espiarla en unas escapadas que no eran sino inocentes clases de yoga. Entro en todos estos detalles porque habrá comprobado el lector que hay una sustancial diferencia en el tratamiento del tema de los celos respecto al texto cervantino: aquel Anselmo “autoinduce” sus suspicacias, las presenta como “enfermedad” e incluso “desatino” (Cervantes, 419), y confiesa que incurre en un gran error pero no puede evitarlo; en cambio, en este moderno, aunque la idea de que sus celos son patológicos termina aflorando igualmente, hay mayor motivación “externa” debido a esos equívocos propios de la comedia de enredo y a la participación de otros agentes “de su desdicha”, como un obrero que piropea a Camila (“¡Mira qué piernas: parece que tiene cuatro!”) o el propio Lotario, que le dice “Gallina que no come es que ha comido. Proverbio chino” (en alusión a Camila, que no duerme por enfado con Anselmo), chistecillos no muy afortunados pero que se acumulan y van enervando al celoso. Y aquí viene la importancia de que sea “hombre de ciencia”: en una de las primeras conversaciones del matrimonio, Camila le asegura que “mi único amor eres tú”, a lo que contesta taxativamente: “No tengo pruebas”. Esta idea, reiterada en varias ocasiones, recorre transversalmente toda la primera parte del filme y sirve de justificación al motivo central de la petición de seducción. Lo que por irracional funciona perfectamente en el entramado cervantino con un auténtico pulso dialéctico entre los amigos, se ha convertido en esta adaptación en una consecuencia “racional” de la profesión de Anselmo, que debe probarlo todo. Y dado que las jugosas intervenciones prolépticas del narrador cervantino no están presentes en el filme, habría que considerar en esa línea de “adelanto funesto” la siguiente advertencia de Camila: “Tratas el amor como si fuera un chimpancé. Ten cuidado, Anselmo: del mismo modo que has matado a tu chimpancé, puedes matar nuestro amor”.⁵

Pero ya es tarde: ese “diablo” del tan acertado título de la película –que, por cierto, también recibe eco del relato adaptado (Cervantes, 421)– ya ha penetrado con virulencia en las cavilaciones del marido y es precisamente mientras es tratado por un médico amigo en busca de remedio, cuando se decide a someterla a prueba “científica”. Le dice el doctor, en precisa síntesis de una de las protestas del Lotario cervantino:

Camila es un diamante y te pertenece a ti solo. Estás golpeándolo con un martillo. Si resiste, ¿qué es lo que habrás obtenido? Será siempre la misma. [...] ¿Y si se rompe? Si se rompe, porque todo puede suceder, la perderías para siempre.

Claro que muy poco de la gravedad de los razonamientos de *El curioso impertinente* (Cervantes, 415) se conserva en la comedia de Forqué. Para ese segmento del texto literario, el Lotario exhausto ya en sus discursos disuasorios es sustituido por

⁵ Para mayor mortificación del celoso marido, Camila le dirá que es una mujer nórdica independiente, aprovechando, claro, que la actriz es la sueca Ingrid Thulin.

este doctor ridículo que termina espoleando, sin saberlo, a Anselmo, y afloran entonces los juegos dilógicos, simplemente con la indefinición de los pronombres posesivos, en torno a los cuernos:

Doctor: Repita conmigo: “Mi mujer es una mujer honrada”.

Anselmo: ¿Tu mujer?

Doctor: ¡La tuya!

Anselmo: ¿Tú confías en Laura?

Doctor: Ciegamente.

Anselmo: ¡No creo en la Medicina! ¡No creo en la Medicina!

Si Anselmo ya sabía, debido al citado equívoco con el bolso de su mujer, que Laura, la esposa del amigo médico, le era infiel, refuerza esta broma impulsora el hecho de que Laura aparezca justo entonces diciéndole que va a casa de su modista... Eso es ya el colmo para el celoso Anselmo, que termina inscribiéndose, al exclamar que todas las mujeres son “unas hienas”, en los términos misóginos en los que había derivado precisamente el símil cervantino del “diamante” y el “martillo”, con un Lotario proclamando que “la mujer es animal imperfecto” (Cervantes, 415) y sirviéndose seguidamente, por cierto, de nuevo símil zoológico, el del armiño.

Ya está preparado el catalizador en el texto filmico, y es entonces cuando el personaje de Lotario (Maurice Ronet), algo desdibujado hasta el momento (y, como hemos apreciado, sustituido en parlamentos y funciones por otros personajes), cobra protagonismo. La primera diferencia que toma relieve en comparación con el texto literario, es que estos nuevos Anselmo y Lotario no son, ni mucho menos, “los dos amigos” por antonomasia con que arranca Cervantes, ya que simplemente fueron compañeros de colegio y habían, además, perdido el contacto. De hecho, lejos de parecer ambos “concertado reloj”, son en buena medida figuras antitéticas y se pretende aportar comicidad resaltando sus diferencias, tanto actitudinales como físicas: Lotario es un *play-boy* bronceado y Anselmo un científico de gruesas gafas. Es más, en el texto literario, recordemos, era este último “algo más inclinado a los pasatiempos amorosos” (Cervantes, 406). Lo que realmente funciona bien para aportar comicidad es el hecho de que el marido celoso utiliza la estratagema del viaje –motivo muy bien trenzado por Cervantes pero en otra dirección– para engañar a Lotario y que se preste a “aquilatar” a la esposa. En realidad, se nos embauca también a nosotros como espectadores cerrando primero el encuadre en el avión y, cuando esperamos que sea Camila la que acompaña al marido de vacaciones, es Lotario quien aparece sentado a su lado. Lo hilarante es que “Los dos solos...” se lo decía, por tanto, al *play-boy*, y no a ella en una conversación anterior, activándose a partir de ahí alguna broma de corte homosexual, como cuando una azafata, que pretendía coquetear con Lotario, ve cómo Anselmo le toma las manos y se resalta mediante inserto de detalle, o cuando en un bar le dice “Suelta, que vamos a dar que hablar”. Y lo menciono porque hay más de una teoría que señala la homosexualidad latente de los personajes cervantinos, aunque son muy serias y sesudas, en tanto que en este filme todo es pura chanza.⁶

Una vez instalados en idílicos parajes costeros, ¿por qué termina aceptando la propuesta de Anselmo? Hay que tener en cuenta que este Lotario no es el seductor

⁶ Véanse, por ejemplo, las veladas alusiones de Ayala, que termina desechando la idea (670-671), o las refutaciones del asunto por parte de Bandera (615) y de Güntert (191).

recalcitrante que encarna Arturo Fernández en el primero de los capítulos de una película de Forqué de ese mismo año, *Pecados conyugales* –y que, por cierto, guarda gran relación con *Un diablo bajo la almohada* en ese episodio y en el último–, sino que es un *play-boy* desengañado, en crisis, casi con la abulia de algunos personajes de aquel otro filme del realizador, *El juego de la verdad* (1963), a los que angustiaba el hastío en medio de un ambiente de juergas continuas. Creo que este componente salva al personaje en última instancia de lo bufonesco y le otorga algo más de interés en cuanto a sus pulsiones en el entramado narrativo del filme. Lo cierto es que se aviene a iniciar el plan de Anselmo porque Camila, según dice, “le da pena” y porque el dinero que el marido le ofrece puede salvarle de la ruina. Pero, igual que ella, advierte al celoso, cuando este le insiste en que “busca la verdad del único modo posible, científicamente, con método experimental”, que “el amor es otra cosa”. Y ahí introducirá Anselmo el argumento definitivo: “¿Por qué el amor va a ser siempre la única actividad humana que escape a la regla? Sin pruebas ciertas, nada existe. Si ella no cae en tus brazos, no caerá en brazos de nadie”. Este Lotario, en efecto, seducirá a Camila, pero el obstáculo principal no es aquí, como en Cervantes, solo la virtuosidad de ella, sino el hecho de que la esposa detesta, además, el tipo de vida frívola que lleva Lotario. Ahí reside la habilidad de los guionistas en haber dotado al *play-boy* de un lado triste, que es justamente el que enamora a Camila. Y es que las instrucciones que da el marido sobre sus gustos para doblegar su voluntad no funcionan en absoluto –lo que demuestra lo poco que la conoce–, y cuando Lotario revela con autenticidad lo que hay, en primera instancia, tras su fachada de seductor y, en segundo lugar, tras el teatro montado por Anselmo, sucumbe la esposa.

Antes de ese resultado inevitable, en la estela cervantina, del enamoramiento, se han seguido con habilidad motivos narrativos de la fuente literaria pero sustituidos con acierto de acuerdo con el nuevo texto al que concurren. Así, por ejemplo, la carta de Camila informando a Anselmo de las asechanzas de Lotario, que nos permite acceder por vez primera a la discreción de la esposa desconcertada, es en la película un simple pero eficaz telegrama: “Hogar en peligro. Stop. Lotario extraño. Stop. Besos y abrazos. Camila”. Tal reducción al absurdo del factor de la misiva, breve pero elocuente en el relato cervantino, se aviene bien con el tono desenfadado del filme. Igualmente, la criada Leonela (Amparo Soler Leal) observa con picardía todo lo que sucede en la casa para obtener provecho “erótico-festivo”, y ahí es donde se manifiestan ciertos atisbos, aún no desarrollados en este filme, de lo que pocos años después sería denominado “Landismo” : su amante –al que no duda en invitar a la propia casa de los señores, como en *El curioso impertinente*– es interpretado por Alfredo Landa, al que se llega a calificar de “macho ibérico”, en un contexto en el que no faltan chistes sobre nórdicas y mirones de playa.

Es ya en el proceso de enamoramiento donde el guion se aparta más decididamente de la fuente literaria, de la que apenas retoma el silencio incómodo tan bien planteado por Cervantes como punto de contemplación en el que Lotario “hacíase fuerza y peleaba consigo mismo por desechar y no sentir el contento que le llevaba a mirar a Camila” (425), claro que en la película se trata de una escena de piscina y sol, y poca aflicción se aprecia en Lotario, al que, eso sí, el rechazo inicial de Camila no hace sino azuzarle, como en el texto cervantino. Una vez fraguado el amor entre ellos, el filme discurre por los terrenos de la comedia romántica algo almibarada, y no será hasta que Anselmo le pida cuentas de la “prueba” cuando regrese a su tono más

ramplón. No obstante –es justo admitirlo–, no le falta gracia a este diálogo, que reproduce perfectamente el conflicto del texto cervantino, según el cual el curioso impertinente ha generado su propia deshonra, mientras un rebaño de cabras tuerce el sentido de lo que estaba diciendo el zoquete del marido y establece un principio de cooperación con el espectador, pues sabemos que en realidad el experimento de Anselmo no ha dado los resultados que le ha comunicado, mintiéndole, Lotario:

Anselmo: Lotario, debo decirte una cosa: eres el mejor de mis amigos. Me has dado la vida. Te lo debo a ti.

Lotario: Te lo debes a ti mismo, a tu tenacidad, a tu obstinación.

Anselmo: Oh, ¿vas a acusarme de excesivo racionalismo, de haber aplicado a los sentimientos un método de investigación científica, de haber usado un elemento, tú, peligrosamente radioactivo?

Lotario: Dejémoslo estar.

Anselmo: Pero soy feliz. Estoy tranquilo (y es justo entonces cuando más se oye a las cabras tras él en el encuadre).

Un último ingrediente, si bien transformado, del texto literario se aprovecha para cocer el disparatado desenlace: se trata del “factor Leonela”, a la que Anselmo pilla *in fraganti* con su amante, pero en este caso no pone en fuga a Lotario y Camila la amenaza de delación, como en Cervantes, sino que Leonela revela sin querer el romance adúltero y el marido idea entonces, por despecho, el modo de acabar con ellos. Creo que Soria exagera cuando se deshace en elogios hacia este tramo del filme, señalando que “la secuencia final está escrita y dirigida magistralmente” (292). Lo que sí encaja bien en este abrupto viraje respecto a Cervantes, es que Anselmo se quiera vengar como científico –aunque leyendo, eso sí, a Agatha Christie–, mediante un “ingenio eléctrico”, y eso mismo, igual que sus experimentos con el amor, conduce a su perdición. No es esta una película, desde luego, para dejar poso en el espectador y que reflexione, pero no desdeñemos la idea de que este zoquete celoso es equiparado, finalmente, por la “pedorreta” que emite antes de morir electrocutado ridículamente, al chimpancé con el que experimentaba al principio del filme. Los dos amantes, en cambio, sí se salvan (ella cree oír “la conciencia”, que era en realidad una bomba que el marido les había puesto en una lancha, y así se libran), lo que incide en la idiotez de este Anselmo, frente a la condena totalizadora del texto literario, que muestra “una visión irónica y desengañada de la vida humana” (Güntert, 194). Además, Cervantes acaba con el marido de manera más serena –y bastante digna, diría yo, teniendo en cuenta las circunstancias– y no con ¡una zambullida eléctrica!, última pirueta bufa de esta película.

3. *La noche más hermosa* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1984)

A pesar de que es consignado, como *Un diablo bajo la almohada*, en los principales catálogos y diccionarios de adaptaciones de la literatura española al cine y en los monográficos sobre Cervantes y el séptimo arte, de muy otro tenor es la relación que guarda este filme con *El curioso impertinente*. Ya de entrada su motivo impulsor no es el texto literario –del que no se indica que derive en los créditos–, sino su propio título. Como explicaba el realizador en sus conversaciones con Augusto M. Torres, a partir de la idea de hacer una película con ese nombre, “hay una especie de insistencia

en decirlo muchas veces como para justificarlo” (183), y ahí es donde se vinculan el título y el motivo de los celos, que solo en parte, como comprobaremos, remite a la obra cervantina.⁷ Y es que el protagonista, Federico (José Sacristán), oye una y otra vez a diversos hombres repetir que quieren vivir su noche más hermosa, algo que ya había manifestado su mujer Elena (Victoria Abril), de manera que empieza a sospechar de ella. Como puede apreciarse, de nuevo se ha procurado, igual que en *Un diablo bajo la almohada*, justificar –o al menos apuntalar su posible motivación– los celos que en el personaje de Cervantes son “autoinducidos”.

Pero véamoslo al hilo de su desarrollo argumental, porque la primera gran diferencia con el Anselmo cervantino reside en que este Federico, productor televisivo, tiene una amante, Bibi (Bibi Andersen, cuya transexualidad en la vida real se pone de manifiesto en la ficción), y es ella quien empieza a inocularle la duda. A pesar de la confianza inicial de Federico en que Elena ha dejado su trabajo de actriz para dedicarse a labores domésticas, y, por tanto, “no iba a estar perdiendo el tiempo” con aventuras amorosas, los celos le invaden progresivamente porque, si él tiene una amante, ¿por qué no iba a tenerlo ella? “No se puede estar tan seguro”, le dice Bibi, que añade las siguientes condiciones de la mujer enamorada: suspira, se queda por las noches contemplando el cielo (lo cual conecta con el título) y se afana en coger el teléfono rápidamente, diciendo que se han equivocado. Todo esto, claro, lo hará Elena exactamente como había descrito Bibi, y como Federico sabe que de él no está enamorada porque su matrimonio dista mucho de ser idílico (y él se nos presenta en evidente crisis de la mediana edad, que le hace desconfiar de él mismo), propone entonces a su amigo Óscar (Óscar Ladoire) que la seduzca para ponerla a prueba. La resistencia de este es mucho menor que la del Anselmo cervantino, y, desde luego, discurre por predios humorísticos (como prácticamente lo obliga, protesta: “eres un facineroso”). Es tal vez este el segmento más divertido de la película, con un marido que en lugar de marcharse para propiciar el romance, como en Cervantes, o de fingir que se marcha para espiarles, como en Forqué, participa activamente en la seducción: por ejemplo, realiza “apartes teatrales” para animar al amigo, con la esposa apenas a unos metros, o impulsa él mismo los pies de Óscar debajo de la mesa para que dé con ellos en los de Elena.

A partir de aquí, no se trata exactamente de que “las similitudes argumentales” con la fuente literaria finalicen (Herranz, 346), pues el motivo de la seducción impelida por el marido vuelve a repetirse en varias ocasiones, seguramente ya con menor gracejo. El viraje definitivo respecto a *El curioso impertinente* es que terminamos averiguando que en realidad toda la tramoya desplegada obsesivamente por Federico había sido preparada desde el principio por la propia Elena para volver al mundo de la interpretación. En el *casting* al que se somete, el marido vuelve a azuzar a los posibles donjuanes de la representación televisiva ante las narices de la propia esposa, pero ella le da la vuelta a la situación porque, como se terminará diciendo,

⁷ Huelga insistir, al margen de *La noche más hermosa*, en que Gutiérrez Aragón es referencia inexcusable para quien estudie las relaciones entre el *Quijote* y el cine, bien por su serie televisiva *El Quijote de Miguel de Cervantes* (1991) y la continuación en forma de largometraje en *El caballero Don Quijote* (2002), bien por un más laxo “cervantinismo” del conjunto de su obra que ha señalado la crítica (Hereadero, 1998b).

“¡Después de todo, los hombres son tan tontos!”, y obtiene el deseado papel de Doña Inés, mientras que Bibi, con la que estaba conchabada, termina siendo Don Juan.⁸

Y es que el propio realizador había señalado como “su más claro y próximo antecedente” al texto cervantino, “aunque no es una adaptación sino simplemente «a la manera de...». No creo que tenga demasiada importancia” (Heredero 1998a, 185). Así, en realidad confluyen en este que ha sido denominado como “a postmodern pastiche of our literary classics” (Kercher, 26), varias fuentes de inspiración: “A los autores que han abordado el mito donjuanesco y a la novela de Cervantes se suma la evocación de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare” (Herranz, 347), e incluso alguna reminiscencia cinematográfica, como *Il magnifico cornuto*, donde las cavilaciones se alimentan también por tener el marido una amante.⁹

No obstante, sí que parece que el tema de los celos patológicos, con esa recurrencia mínima al motivo cervantino de la prueba de lealtad, interesaba bastante a Gutiérrez Aragón, y lo menciono porque vuelve a emerger en sus declaraciones un componente que ya se vinculó al filme de Forqué en relación con ciertas teorías sobre *El curioso impertinente*:

El personaje de Sacristán está fundamentado en algo que debe estar en los libros de psicología más elementales, pero que siempre me ha llamado la atención. Y es que en el carácter del celoso siempre hay un componente homosexual. En el fondo el celoso, aparte de que tenga razón y su mujer le ponga los cuernos, tiene una extraña fascinación por los amantes de su mujer. Muchas veces lo que persigue el celoso es ocupar el lugar de su mujer. El comportamiento del personaje de Sacristán es el de un masoquista que provoca que su mujer le ponga los cuernos, la pone en la tesitura de que se la pegue, casi consigue que tenga un amante... (Torres, 186)

Si ponemos mientes en el texto cervantino, me convence más la idea del masoquismo (Güntert, 191), pero es evidente que el juego de la identidad sexual, sobre todo en torno a Bibi Andersen, sí aflora en *La noche más hermosa*, hasta el punto de que se ha destacado que el “discurso subterráneo de la película gire con mucha mayor intensidad en torno a la ambigüedad sexual de casi todos los personajes” (Heredero 1998a, 74). Hay incluso un artículo dedicado plenamente a este aspecto en relación con el tema de la simulación, dado que “the movie makes room for all kinds of identifications and shifting alliances” (Kercher, 28). Son precisamente estos vaivenes

⁸ Vivir “la noche más hermosa” no estaba relacionado, pues, solo con lo erótico, sino, en sentido más amplio, con los deseos que uno quiere realizar. De hecho, para el personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez, Luis, el director de la cadena (que es Televisión Española, sobre la que no faltan chanzas), esa “noche” es primero la de un cometa que no volverá ya a avistarse en su vida, y en última instancia lo será Bibi, a la que logra besar finalmente.

⁹ En una entrevista para el programa televisivo *Versión Española* citó Gutiérrez Aragón, aun siendo paradigma de cineasta poco cinéfilo, la película, no demasiado conocida, por su título original [En línea: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-noche-mas-hermosa/1572362>. Consulta: 03/09/2017]. Llamada *Celos a la italiana* (Antonio Pietrangeli, 1964) en España, es probablemente el mejor filme sobre los celos y la infidelidad que se ha realizado en el género de la comedia, porque en el ámbito del drama y el *thriller* creo que hay una extensa lista de realizadores, con Buñuel (*Él, Ese oscuro objeto del deseo*), Chabrol (*La mujer infiel, Relaciones sangrientas*) y Truffaut (*La piel suave, La mujer de al lado*) a la cabeza, que han logrado altísimas cotas. El filme de Pietrangeli, por cierto, contiene una breve reminiscencia de *El curioso impertinente* en su tramo final, pero en ese caso procede de la obra teatral de Fernand Crommelynck que adapta.

del guion, que no parece muy elaborado, los que más apartan a este celoso del cervantino y lo desdibujan como personaje. Y es que *La noche más hermosa*, que solo podría salvarse, ya al margen de Cervantes, si pensamos en ella “como reflejo irónico y crítico de una España de diseño” (Herederó 1998a, 77), es más vacua y estéril como supuesta “alta comedia” de lo que, tras tanta parafernalia y plano secuencia, puede parecer. Creo que le sucede justo lo contrario que a su primera película, *Habla, mudita*, donde creo que se esconde gran enjundia tras su apariencia, seguramente deliberada, más socarrona. No parece que Gutiérrez Aragón se sintiera especialmente cómodo en el terreno de la comedia, al menos si juzgamos los resultados de este filme, y es notable que la relación triangular entre Rosa (Ángela Molina), don Pedro (Fernando Fernán Gómez) y José (Antonio Valero) en su siguiente película, la espléndida *La mitad de cielo* (1986), resulte mucho más lograda, en pos de efectos dramáticos, que la cuadrangular que llega a plantearse en *La noche más hermosa* entre Federico, Luis, Elena y Bibi, para generar comicidad.

4. *Bésame, tonto (Kissing a Fool, Doug Ellin, 1998)*

Nos encontramos aquí con un caso muy diferente al de las dos anteriores películas, pues si *Un diablo bajo la almohada* es una versión del texto cervantino desde sus propios créditos y *La noche más hermosa* se vincula con él por declaraciones del propio realizador, y ambas, además, figuran en los catálogos de adaptaciones cervantinas, este filme de inoportuna homonimia en España con el extraordinario *Kiss me, Stupid* de Billy Wilder de 1964, no aparece consignado como versión suya por ninguno de esos medios. Excepcionalmente, puede localizarse en el listado de Rafael de España con el matiz de que, más que como adaptación, “si encuentra espacio en estas páginas es porque su trama [...] es la de *El curioso impertinente*” (160), y figura también, ya en el ámbito anglosajón del propio filme, en *The Cervantes Encyclopedia, s.v. Cervantes in film*, simplemente respecto a “themes and characters” del *Quijote*, y junto a películas como *Toy Story* y *Shrek* (Mancing, 127).¹⁰

Como hay quien defiende que se trata de una versión en toda regla del texto cervantino (Laguna), deberíamos, pues, tasar la idea de que esta es una adaptación “encubierta” (Wolf, 148-157) o bien un filme que aborda el motivo de la prueba de fidelidad, sin más relación con *El curioso impertinente* que la de ese resorte en común, de modo que no hay dependencia directa de este. Para empezar, no hay constancia de que director (Doug Ellin) o co-guionista (James Frey) hayan citado vez alguna el relato de Cervantes como fuente de inspiración, así que es en cuestiones intrínsecas donde debemos poner la mirada. De entrada, creo que hay cierta confusión en algunos factores que aduce Laguna para insistir en su carácter de adaptación. Por ejemplo, cuando indica que “toda la película se convierte en un *flashback* en manos de una experta narradora que ya barrunta los lazos literarios del filme” (373), tal vez se está asumiendo que esa técnica es propia de la literatura, cuando, por cierto, el término es inequívocamente de ascendencia cinematográfica y se aplica en la narratología en convivencia con el de *analepsis*. Independientemente de cómo lo denominemos,

¹⁰ Inexplicablemente, en la web [donquijotefilm.com] sí lo catalogan, y no aparecen, sin embargo, ni el filme de Forqué ni el de Gutiérrez Aragón.

ingresamos así en el movedizo terreno de las equivalencias o analogías del cine con la literatura, y no parece que adoptar la estructura de un relato referido por un personaje constituya guiño alguno a un supuesto origen literario, pues la técnica la asume a menudo el cine y con total independencia. Además, lo que se pretende al interpolar ese relato retrospectivo en el marco de una boda, es generar un cierto suspense en el espectador sobre quiénes son los que finalmente contraen matrimonio, ya que se hurta la identidad del novio y es la anfitriona quien la va a revelar finalmente a los narratarios, que la interrumpen en varias ocasiones con sus preguntas. Como puede observarse, su carácter oral difiere notablemente de la procedencia escrita de *El curioso impertinente*, y el hecho de que la novela se lea ante auditorio y sea interrumpida no por los oyentes, sino por el revuelo que crea Don Quijote con los cueros de vino, no añade más que diferencias en lugar de semejanzas entre el filme y el texto literario.

Ni función ni dinámica del recurso parecen remitir en modo alguno a Cervantes, pero es que Laguna llega a identificar un volumen cuyo nombre “nunca se cita, pero por su aspecto como libro antiguo y de gran grosor, bien pudiera ser un *Quijote*” (377-378). En primer lugar, si alguien adapta un texto literario, máxime tratándose de uno de tal celebridad y prestigio, no creo que lo homenajee precisamente ocultando su identidad, pero es que se llegará a decir, en manifiesto discurso en la boda, que se trata de “un libro escrito en mil ochocientos y pico por un tipo llamado La Rochefoucauld”, de donde se extrae la siguiente enseñanza: “El amor verdadero no puede encontrarse donde no existe de verdad, ni puede esconderse donde sí lo hay”, una de las *Máximas* del autor francés, que evidentemente se relaciona con la trama del filme.

Al margen de esas forzadas interpretaciones/confusiones, sugiere Laguna un factor de muy diferente signo y que ya ha aflorado a propósito de las otras dos adaptaciones, el de la posible homosexualidad entre los amigos (375-376), pero vincularlo al texto cervantino supone no ya solo que el guionista y/o el realizador están activando *El curioso impertinente*, sino que han realizado además esa recóndita lectura.

En todo caso, los escasos chistes de esa filiación parecen emanar de otro ámbito, el del *buddy film*, y vayamos así a la trama básica de *Kissing a Fool* en relación con el género en el que decididamente se inscribe, la comedia romántica: dos amigos de muy distinta personalidad, Max (David Schwimmer) y Jay (Jason Lee), terminan estableciendo el tan manido triángulo amoroso porque la prometida del primero, Samantha (Mili Avital), es en realidad la “media naranja” del segundo, y ese es el conflicto con el que se pretende tener en ascuas al espectador. Así, todos los tics de la comedia romántica (para remover el almíbar) y del *buddy film* con choque de caracteres (para provocar la hilaridad) se activan no muy afortunadamente para desembocar en un desenlace supuestamente sorpresivo que el espectador, a poco que haya permanecido atento, habrá resuelto una hora antes.

¿Qué reminiscencias o coincidencias hay respecto al motivo central del texto cervantino? En primer lugar, la petición de Max de que ponga a prueba a Samantha provoca una gran aflicción en el amigo. Parecerá, pues, que en este aspecto se mantiene *Kissing a Fool* mucho más próxima a *El curioso impertinente* que *Un diablo bajo la almohada* y *La noche más hermosa*, donde apenas hay resistencia, y en todo caso cómica, por parte de los Lotarios. Sin embargo, las pulsiones de Jay son muy

distintas a las del texto cervantino, ya que, sobre todo, él estaba enamorado de la chica, su editora, desde el principio, factor que en el desarrollo de la trama será determinante, además de que es una persona de gran sensibilidad (¡escritor, cómo no!).

Pero hay que pensar en las motivaciones del supuesto “curioso impertinente” para encontrar el más evidente distanciamiento del planteamiento cervantino, y es que Max no pone a prueba a Samantha porque quiera salir de dudas sobre ella, sino por miedo al compromiso.¹¹ Téngase en cuenta que aquí se trata de un fugacísimo romance y de una boda prevista entre dos personas que apenas se conocen y que no tienen nada en común. Y ese locutor deportivo de extremada idiotez, que, entre otras muchas lindezas, sitúa Australia en Europa y lo único que asocia con Italia son las pizzas (y esas ya las tiene en casa), es un *play-boy* que, como “piensa el ladrón que todos son de su misma condición”, quiere poner a prueba a su prometida, pero es él mismo quien termina engañándola en su viaje “propiciatorio”.

Basta citar estas claves para comprobar que no solo difieren superficialmente, sino también en el propósito de la prueba, su desarrollo y su endeble moraleja y edulcorado *happy end*, donde no hay damnificados porque Jay y Samantha, que el espectador afecto a este tipo de películas quiere ver juntos, son los que se casan finalmente, tras el tópico desencuentro, gracias al celestinaje del bruto de Max, que ha aprendido la lección y, de paso, se ha desasnado tal vez un poco. Al menos ha leído un libro, que, desde luego, no es el *Quijote*, como tampoco parecen haberlo tenido en mente guionista y realizador.

5. Conclusiones

Haciendo *tabula rasa*, provisionalmente, entre las tres películas como adaptaciones de *El curioso impertinente*, resulta llamativo que todas han operado desde la comedia, por lo que podríamos referirnos a un cambio genérico –nada desdeñable como transgresión hacia un texto canónico–, significativo por cuanto la mayoría de las obras que han establecido diálogo con el relato cervantino lo han hecho moviéndose en parámetros trágicos, que son los que activó Cervantes desde la práctica de la novela corta, plagada, además, de referencias al *fatum*.

Ahora bien, los tres filmes son comedias, pero de muy distinto tenor: la de Forqué, desenfadada (a medio camino entre ciertos rescoldos de la *screwball comedy* y la que empezará a imponerse como *comedia sexy* y, un poco más adelante, *de destape*); la de Gutiérrez Aragón, sofisticada (o, según término más o menos aceptado, *alta comedia*); la de Ellin, romántica (y, como vimos, con trazas del *buddy film*). Habría que valorar, pues, que una vez decantados por la vis cómica del marido celoso que pide al amigo que ponga a prueba a la esposa, son esas modalidades de la comedia las que determinan la relación que establecen con los elementos del texto literario elegidos.

Como ha sintetizado bien Stam, “la adaptación es un trabajo de reacentuación, donde una obra fuente es reinterpretada a través de nuevas retículas y discursos. Cada retícula, al revelar aspectos del texto fuente, también revela algo sobre los discursos del ambiente en el momento de la reacentuación” (108). La prueba de Forqué se

¹¹ Creo que este factor sí lo ha explicado Laguna de manera convincente: “El conflicto viene a raíz de una duda corrosiva que termina obsesionando a Max: ¿puede una mujer tan maravillosa y sensual ser absolutamente fiel o es simplemente una trampa para arrastrarle al matrimonio” (374).

desarrolla en un clima “pre-destape”, con playas, mirones y *play-boys*; la de Aragón, entre idílicas noches de anhelos y un plató de televisión (la estatal, con notable concreción) que se presta a la representación; la de Ellis, en lo que Laguna ha asociado a “una sociedad pre-Bush” en la cual “la cuestión de la fidelidad femenina seguía agujoneando la psique patriarcal” (373), y que gira en torno a las diferencias y semejanzas entre las parejas, tan explotadas por la comedia romántica estadounidense. Es ahí precisamente donde he expresado mis objeciones a la idea de que *Kissing a Fool* es una adaptación *stricto sensu* de *El curioso impertinente*. Forqué lo manifiesta desde los créditos, reproduce –con manifiesto aire anacrónico– hasta los nombres de los personajes y retoma varios elementos argumentales e incluso algún diálogo; Gutiérrez Aragón no parte de la idea de transponer el texto cervantino, pero lo ha citado explícitamente como uno de sus referentes; el filme de Ellin presenta, como *La noche más hermosa*, solo el motivo de la prueba de fidelidad, pero se encuentra tan supeditado a su código genérico, que la incidencia en el tema de la amistad, donde en apariencia podría encontrarse un sólido vínculo con el texto de Cervantes, parece mucho más emparentada con otro elemento recurrente en el género, la búsqueda de la “media naranja”, que con lectura alguna del relato inserto en el *Quijote*.

Realizadas estas precisiones, y cribadas ya las dos adaptaciones, la libre de Forqué y la que opera aún más libremente sobre un único motivo de Gutiérrez Aragón, conviene retomar el encauzamiento. ¿Es la extensión del texto cervantino un factor determinante a la hora de tasar la relectura que ofrecen ambos filmes? Resulta evidente que no, dado que tanto el más apegado a *El curioso impertinente* como el que lo mira muy de soslayo, operan no desde los principios que han examinado una y otra vez en el *fidelity criticism*, que tan bien ha desmontado, por ejemplo, Stam, que llega a referirse a las “aporías de la fidelidad” (47-50), sino construyendo un texto nuevo que no debe pleitesía alguna a aquel con el que establecen relación. Imagino que el crítico/espectador ofuscado en detectar “infidelidades” mirará ceñudo el trazado tan distinto de los personajes de Forqué, y no digamos ya su “irreverente” final, y en el caso del filme de Gutiérrez Aragón, si cautelosamente examina solo el motivo de la prueba, incidirá en que su desarrollo y sus resultados no reproducen lo que dictamina la fuente. Pero ambas películas, en lo que toman de Cervantes y en lo que proponen al espectador, son consecuentes. Y aquí viene el factor que me parece más destacable: consideradas en sí mismas, no me parecen muy logradas ninguna de las dos, y en el conjunto de las desiguales cinematografías de sus realizadores, ocupan un lugar muy discreto; en cambio, estudiándolas en relación al texto cervantino, resultan mucho más sugestivas porque activan la curiosidad sobre su génesis compositiva y sobre las decisiones que adoptaron respecto al texto en su conjunto Forqué y respecto a su motivo central Gutiérrez Aragón.

Y dado que, una vez planteada la cuestión desde lo cualitativo y no desde lo cuantitativo, en lugar de añadir *excipientes*, han *nutrido* sus respectivos filmes, ¿cómo han obrado fundamentalmente sus artífices respecto al texto cervantino? Como hemos observado, mediante solución similar a la que ya aplicó Guillén de Castro en su temprana versión (Ayala, 657 y 670), sí se motivan externamente las sospechas del marido, en el primer caso, por malentendidos de la comedia de enredo; en el segundo, por una estratagema de su propia mujer. A partir de ese matiz crucial, el científico de Forqué urde su prueba porque es su profesión, y el productor de Gutiérrez Aragón al ser empujado mediante engaño. Pero el Anselmo de *Un diablo bajo la almohada*

funciona mejor porque es disparatado en “un espectáculo de evasión, de aire vodevilesco” (Cebollada, 104), mientras que el de *La noche más hermosa* es grotesco, inverosímil hasta la saciedad, en un filme de tono más estilizado. Y la recalcitrante cancioncilla tecno de Azul y Negro, muy popular por entonces, con que se le acompaña (“Me estoy volviendo loco”), incide en un componente que se lleva –y no sé si para bien– hasta lo caricaturesco, con un Federico paseándose por el estudio televisivo en pijama, con evidentes muestras de decadencia no solo psíquica, sino física, y tornándose así en paradigma del idiota manipulable, no como constructor de su propia destrucción –que es, al fin y al cabo, un principio activo–, sino más concretamente como un pasivo “cazador cazado”. Claro que, como ya apunté, Gutiérrez Aragón no parecía sentirse demasiado a gusto con la comedia, en tanto que Forqué –realizador, desde luego, de mucho menor talento– sí estaba en su terreno, e incluso a partir de los setenta practicaría esa modalidad un tanto bufa –y con ribetes pseudoeróticos semejantes– con gran asiduidad.

En definitiva, la anécdota es lo de menos en el caso de *El curioso impertinente* cervantino, donde sí destaca el extraordinario pulso narrativo que tiene al lector en vilo con sus continuos incisivos prolépticos, y que estabiliza y desestabiliza alternativamente la acción de manera extraordinaria. En cambio, en los filmes, dado que no hay una voz *over* que articule el relato en esa dirección –y creo que por fortuna, pues probablemente se hubiera convertido en un factor anticlimático–, lo que se ha tomado solo es algún resorte argumental, independientemente de la extensión de la novela *corta* cervantina, y se ha hecho discurrir por predios bien diferentes, como hemos tenido la oportunidad de comprobar.

Obras citadas

- Ayala, Francisco. “Los dos amigos.” En *Obras completas. Estudios literarios*. Vol. 3. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2007. 647-672.
- Bandera, Cesáreo. “Don Quijote, Unamuno y el tema de la envidia.” *Príncipe de Viana* 236 (2005): 605-618.
- Cebollada, Pascual. *José María Forqué. Un director de cine*. Barcelona: Royal Books, 1993.
- Cervantes, Miguel de. *Obra completa. Don Quijote de la Mancha, I*. Vol. 4. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas ed. Madrid: Alianza, 1996.
- Chevalier, Maxime. “Estudio preliminar.” En *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1982. 7-39.
- Colón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Vol. 2. México: FCE, 1995.
- España, Rafael de. *De la Mancha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Fernández, Jaime. “*Hombre en camino* de Natsume Sôseki: una «versión» japonesa de *El curioso impertinente* de Cervantes.” *Anales cervantinos* XXXI (1993): 131-150.

- Flores, Robert M. “«El curioso impertinente» y «El capitán cautivo», novelas ni sueltas ni pegadizas.” *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 20.1 (2000): 79-98.
- González Ramírez, David. “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España.” *Arbor* 187.752 (2011): 1221-1243.
- Güntert, Georges. “«El curioso impertinente»: Nuevas perspectivas críticas.” *Anales cervantinos XLVII* (2015): 183-208.
- Herederó, Carlos F. *Cuentos de magia y conocimiento. El cine de Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Alta Films, 1998a.
- . “Aventuras cervantinas de Manuel Gutiérrez Aragón.” En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina coords. *Cervantes en imágenes*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998b. 351-356.
- Herranz, Ferrán. *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Kercher, Dona. “Cervantes on Film: *Exemplary Tales* and *La noche más hermosa*.” En George Cabello Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood eds. *Cine-Lit. Essays on Hispanic Film and Fiction*. Vol. 1. Portland: Portland State University, 1992. 25-30.
- Laguna, Ana María G. “Cervantes en Hollywood: «El curioso impertinente» en *Kissing a Fool* (1998).” En Hans C. Hagedorn coord. *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009. 369-381.
- Laspéras, Jean-Michel, “La novela corta: hacia una definición.” En Jean Canavaggio ed. *La invención de la novela*. Madrid: Casa de Velázquez, 1999. 307-317.
- Mancing, Howard. “Cervantes in film.” En *The Cervantes Encyclopedia. A-K*. Vol. 1. Westport: Greenwood Press, 2004. 127-128.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. “*El curioso impertinente* y la tradición de la novelística europea.” *Nueva Revista de Filología Hispánica XXXVIII.2* (1990): 605-620.
- Pabst, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972.
- Pérez Perucha, Julio. “A la sombra del *Quijote*.” En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina coords. *Cervantes en imágenes*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998. 67-77.
- Resta, Ilaria y David González Ramírez. “Lope de Vega, reescritor de Giraldo Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*.” En Guillermo Carrascón y Daniela Capra eds. “*Deste Artife*”: *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las “Novelas Ejemplares”*. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2014. 157-171.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. “Introducción.” En *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Evangelina Rodríguez Cuadros ed. Madrid: Castalia, 1987. 9-81.
- Soria, Florentino. *José María Forqué*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1990.
- . “*Un diablo bajo la almohada*”. En Emilio de la Rosa, Luis M. González y Pedro Medina coords. *Cervantes en imágenes*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1998. 289-292.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM, 2014.
- Torres, Augusto M. *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Fundamentos, 1992.

- Vaccari, Debora. "Lope de Vega y la reescritura de la novela corta. El caso de *Amar sin saber a quién*." En Rafael Bonilla, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez eds. *Novela corta y teatro en el barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid: Sial, 2012. 87-105.
- Wolf, Sergio. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.